

Sobre da fundamentação da pesquisa em processos criativos: a natureza perceptiva da comunicação em música

COMUNICAÇÃO ORAL

Marcos Nogueira
EM-UFRJ – *mvinicionogueira@gmail.com*

Resumo: A pesquisa aqui apresentada vem se debruçando sobre a fundamentação da investigação dos processos criativos em música e objetiva desenvolver modelos metodológicos que contemplem a natureza da produção artística musical, a partir de pesquisa teórica e aplicada desenvolvida a partir de referencial das ciências cognitivas e das novas teorias da comunicação e da linguagem. Os resultados parciais sinalizam para a essencialidade desse viés para consolidação da pesquisa nesse domínio.

Palavras-chave: Processos criativos musicais. Comunicação da percepção. Cognição musical.

On the ground of research in creative processes

Abstract: This research has been leaning on the ground of the investigation of creative processes in music. It aims to develop methodological models that consider the nature of musical artistic production. The theoretical and applied researches develop from cognitive sciences referential and the recent communication and language theories. Partial results point to the essentiality of this bias for consolidation of research in this area.

Keywords: Musical creative processes. Communication of perception. Musical cognition.

Complexidade e *autopoiesis*

O termo “complexidade” adquiriu importância inédita nas últimas décadas, adquirindo novas acepções e constituindo o ponto de partida de novos modelos teóricos. A ambiguidade e a incerteza tornaram-se conceitos balizadores desse campo de conhecimento que vem se alargando. De modo contrário, a tradição acadêmica sempre cuidou de defender a necessidade de pôr ordem aos fenômenos, de excluir o incerto, de distinguir, de hierarquizar. Tornou-se, contudo, cada vez mais evidenciado que tais operações, consideradas necessárias à inteligibilidade, reduzem drasticamente a densidade dos fenômenos que experimentamos; e mais particularmente, reduzem o “fato musical” a recortes desconectados, impedindo-nos assim de vislumbrar vieses essenciais para o desenvolvimento da pesquisa em processos criativos na nossa área. Desse modo, no momento em que a discussão sobre a delimitação da pesquisa e a constituição de mode-

los metodológicos para a investigação científica em composição ou em práticas interpretativas vem se tornando cada vez mais imperativa, a presente pesquisa vem procurando colocar em discussão as questões centrais que especificam a natureza da produção artística musical e a problematização de sua transversalidade com a pesquisa acadêmica.

A epistemologia da complexidade é um segmento que estuda os denominados “sistemas complexos” e “fenômenos emergentes” àqueles associados. Para Edgar Morin, um dos fundadores da ciência da complexidade, ao buscar sua autonomia em relação ao pensamento escolástico, dominante na Idade Média, a ciência moderna, distanciou-se da filosofia, das artes e da política. Desse modo a ciência de base quantitativa, o conhecimento estatístico, passou a se sobrepor às diversas formas de conhecimento. Desde então toda a industrialização serviu-se fortemente dos aspectos quantificáveis das ciências naturais e com isso chegamos à geração da tecnociência, uma forma de conhecimento científico determinado por critérios tecnológicos.

Esse novo paradigma científico ocidental não só separou a ciência da filosofia, das artes e de todo o conhecimento não quantificável, como reduziu o que é “complexo” ao que é “simples”, por meio dos métodos analítico-reducionistas que visam à menor parte do real (os átomos, as moléculas, as partículas, as células, etc.). Esse pensamento simplificou a realidade e estabeleceu-se como aparentemente confiável. Todavia, as primeiras décadas do século XX revelaram tanto uma física subatômica, que com sua teoria da relatividade introduzia fortes incertezas quanto aos limites de um reducionismo, como também revelaram uma fenomenologia como método de investigação filosófica, que mostrava as insuficiências e ingenuidades do positivismo. A partir disso, por volta de meados do século passado, emergiu então um “pensamento complexo”, como em Morin (*Introdução ao Pensamento Complexo*, 1991), que questiona todas as formas de pensamento unilateral, dogmático. Assim sendo a “incerteza” passava a fazer parte do paradigma da complexidade, como uma abertura de horizontes, e não como um princípio que imobiliza o pensamento. Pensar de forma aberta, criativa é o caminho proposto pelo pensamento complexo, um caminho que se faz no seu próprio transcurso e no seu próprio repensar-se continuamente.

Um dos conceitos centrais do paradigma da complexidade e que pretendo aqui ressaltar é o conceito de *autopoiesis*, que na teoria dos sistemas é a capacidade de um sistema se auto-organizar e reproduzir seus elementos e suas estruturas dentro de um processo operacionalmente fechado com ajuda dos seus próprios elementos. Esses elementos, as partes do sistema, são interdependentes entre si e interagem transformando-

se mutuamente. Desse modo o sistema não pode ser definido pela soma de suas partes, mas por propriedades que “emergem” do seu modo de operação. Portanto, o estudo em separado das partes de um sistema não ofereceria acesso ao entendimento do seu todo, lógica essa contrária a do modelo analítico da tradição cartesiana.

No novo paradigma entende-se que da organização de um sistema surgem “padrões emergentes” que re incidem sobre as partes do mesmo, produzindo eventuais redirecionamentos e alterações de determinadas qualidades dessas partes, fato insondável em investigações das partes desmembradas. Enfim, se um “sistema complexo” é composto por um conjunto de partes conectadas por alguma forma de inter-relação, para descrevermos um sistema é necessário não somente conhecer as partes, mas também os modos de interação entre elas e suas propriedades emergentes. Nesse âmbito teórico a *autopoiesis* é a propriedade de alguns sistemas de exibirem comportamentos não previsíveis: descentralizados. Sistemas auto-organizativos são aqueles que se caracterizam por sua descentralidade na organização dos padrões emergentes de comportamento resultantes das interações de seus constituintes.

Os sistemas autopoieticos e o papel do sentido

No contexto da arte, se estamos discutindo “sistema”, estamos discutindo “comunicação”. Segundo o sociólogo alemão Niklas Luhmann (1994), convencionou-se presumir que os seres humanos podem comunicar. Para o pensamento tradicional isso seria uma convenção necessária, porque a comunicação dirige suas operações àqueles que deverão continuar a comunicação. Contudo, ele adverte que nós mesmos não podemos de fato comunicar, porque só a comunicação pode comunicar. Luhmann começa a constituir sua teoria dos sistemas com duas premissas básicas: 1) a sociedade não consiste de pessoas; pessoas pertencem, sim, ao “meio” da sociedade; 2) a sociedade é um sistema autopoietico que consiste de comunicação e mais nada. Para Luhmann, os sistemas operam fechados, no sentido que as operações que produzem os novos elementos do sistema dependem das operações anteriores do mesmo sistema e são, ao mesmo tempo, as condições para futuras operações. Esse fechamento é a base da autonomia do sistema.

Nesse contexto, sistema quer dizer uma série de operações relacionadas entre si. E um sistema se forma ao se distinguir do seu “meio” (no qual as operações ocorrem), que não pode ser integrado às estruturas internas do sistema. As operações básicas

dos sistemas sociais são “comunicações”, enquanto as operações básicas dos sistemas psíquicos são “pensamentos”. Comunicações se reproduzem através de comunicações, e pensamentos se reproduzem através de pensamentos. Fora dos sistemas sociais não há comunicação, fora dos sistemas psíquicos não há pensamento. Sem comunicação não há sociedade e fora da sociedade não há comunicação. Os limites da sociedade são os limites da comunicação. Tudo que não é comunicação, não faz parte do sistema social, passando a ser alocado fora do contorno deste. Não sendo comunicação, os seres humanos – enquanto sistemas psíquicos – não fazem parte da sociedade, e sim do seu “meio”, do ambiente da sociedade.

Na sociedade estamos presentes apenas como pessoas, que são pontos de endereçamento para a comunicação. O que existe é um acoplamento estrutural entre a sociedade como sistema social e os indivíduos como sistemas psíquicos. Um não pode existir sem o outro. A comunicação não é possível sem a presença de sistemas psíquicos. Mas sistemas autopoieticos como a sociedade não podem ser determinados através de acontecimentos do meio. Esses acontecimentos somente estimulam as operações internas próprias do sistema. A comunicação seria, pois, a (única) operação genuinamente social, e é autopoietica porque pode ser criada somente no contexto recursivo das outras comunicações. Para Luhmann, a complexidade interna própria do sistema possibilita a diminuição do grau de complexidade do seu meio, e isso se efetiva pela aplicação de “critérios de relevância”. Dados relevantes seriam processados internamente de forma a gerar várias alternativas de comportamento. Estamos diante, portanto, da necessidade selecionar uma alternativa frente ao meio do sistema, e conforme a teoria dos sistemas de Luhmann, o critério regulador desse procedimento, o dispositivo que substitui o mero instinto de sobrevivência e regula os sistemas sociais e psíquicos é o *sentido*, ou seja, os sistemas se organizam baseados no sentido.

Definir os limites do sistema é o papel mais básico do sentido enquanto critério. Por consequência, ao dar efeito a um sentido reduz-se o mundo a algo com sentido e algo sem sentido. Entretanto, o sentido como causa de uma seleção é algo que somente se sustenta com a coincidência de outros fatores, tais como normas, valores e objetivos; um conjunto que estabeleça uma ordem de preferências, um complexo de mecanismos reguladores constituído simbolicamente.

O sentido perceptivo da comunicação musical

O que experimentamos como “nossas mentes” é algo que também opera como um sistema autopoietico isolado. As unidades operacionais não têm mais de uma mente como sistema; e as operações mentais são baseadas no isolamento desse sistema, condição indispensável de sua autonomia. Daí a afirmação de Luhmann de que a mente não pode comunicar; ela pode imaginar que está comunicando, mas isso é apenas uma de suas operações internas, que possibilita a continuidade do processo de pensamento. A comunicação não pode ocorrer sem a participação da mente. Não há comunicação sem mente. A mente – sistema psíquico – participa da comunicação – sistema social – como sistema determinado estruturalmente e como meio. E isso só é possível, porque mente e comunicação são sistemas completamente separados e autorreferentes.

Entretanto, só a mente é capaz de *perceber*, e nisso inclui-se a percepção da comunicação. Mas as percepções da mente, nela permanecem restritas e incomunicáveis. O que fazemos são descrições – que não são percepções – de percepções e, desse modo, as percepções podem sugerir motivos para a comunicação sem se tornar comunicação. Enfim, o papel da mente na comunicação é estimulá-la, e isso é uma condição exclusiva da mente, uma vez que nenhuma outra operação, seja física, química ou neurofisiológica, pode fazê-lo.

Para outro sociólogo alemão, Dirk Baecker (2003), arte é a realização de um tipo especial de comunicação e se constitui problematizando a autorreferencialidade sistemática da comunicação. Nessa hipótese, a arte é uma resposta a um problema que surge quando descobrimos que nossas mentes podem participar da comunicação, mas não podem *perceber* aquilo que é comunicado. Nesse sentido, a arte compensaria a nossa inabilidade de perceber participando da comunicação, sugerindo a “comunicação de percepções”, propriamente. Por conseguinte, se de um lado um discurso implica comunicação, de outro um “discurso da percepção” também implica uma dimensão comunicativa, à medida que enquanto percepção deve ser comunicável.

No caso particular da expressão musical, proponho entendermos que a música *apresenta* a percepção ao estimular, primeiramente, nossa sensorialidade auditiva e, a partir disso, nossos recursos cognitivos: ela sugere a “comunicação” dessa apresentação. Considerando esta hipótese, podemos afirmar que o *objeto musical* – neste caso mais do que outros objetos estéticos –, intensifica o desdobramento do domínio das referências “para a comunicação” (pragmática) no domínio das referências “para a percepção” (entendimento). Enquanto ouvimos sons *como* música, experimentamos tanto a

realidade física das vibrações e os sons que percebemos na experiência dessas vibrações, quanto um *objeto musical* que escutamos *nos* sons enquanto “objetos sonoros” (na perspectiva de Schaeffer), o que envolve efeitos animísticos, produção imaginativa de formas, bem como efeitos emocionais. A música pode ser, portanto, entendida como uma apresentação sem apelos estritamente comunicacionais, e isso favorece um entendimento que prescindir da recuperação de um mundo ficcional nela oculto. Podemos dizer que só apreendemos o sentido da música por meio de um ato de entendimento musical, e não por mera atribuição de valor. Por isso, na experiência da música estamos na presença indubitável de um objeto de percepção que referencia as circunstâncias de sua comunicação, e não hesitamos quanto ao modo de experimentarmos as percepções que ele “comunica”.

Percepção, incorporação e produção de conhecimento

Ao propor a descoberta da estrutura da percepção pela reflexão, o intelectualismo moderno desenvolveu a noção de *juízo*, frequentemente entendido como *aquilo que falta à sensação para tornar possível uma percepção*. Desse modo a tradição idealista desconsiderava a sensação como elemento real da consciência, tanto quanto ignorava um sujeito da percepção. Na fenomenologia de Merleau-Ponty (1996), ao contrário, a percepção é sempre corpórea, de modo que o corpo está sempre *saturado com seu objeto* ao percebê-lo, e isso contradiz qualquer distinção entre o ato perceptivo e seu objeto: “ela não se apresenta como um acontecimento no mundo ao qual se possa aplicar, por exemplo, a categoria de causalidade, mas a cada momento como uma recriação ou uma reconstituição do mundo” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 279).

Donde emerge o aparente paradoxo de as coisas serem constituídas completamente, mas serem somente parcialmente reveladas na percepção. Segundo Merleau-Ponty, a explicação para isso é que a percepção não consiste da apreensão de um simples perfil particular do objeto, mas é sempre acompanhada pela consciência de outros perfis potenciais implícitos no “esquema” operativo. E é por isso que a percepção sempre transcende a particularidade de uma dada perspectiva do objeto. O que o ato de percepção acrescenta à simples sensação, então, é um *sentido de profundidade*, um reconhecimento de que seu objeto sempre consiste de mais do que apenas esta única apre-

sentação. E a percepção carrega consigo o sentido de inexauribilidade de modos, em que seus objetos podem se nos apresentar.

O conhecimento humano está profundamente vinculado à experiência perceptivo-corpórea que constitui seu fundamento “pré-racional”. Uma consciência pura, não corpórea, constituída, simultaneamente, de todos os pontos de vista é, em todo caso, sem pontos de vista. Quando o pensamento intenciona separar qualidades como cor, textura, forma, o objeto perceptivamente constituído é imediata e inevitavelmente reduzido a algo de natureza essencialmente distinta, pois uma coisa só tem determinada cor, porque tem também determinada forma, propriedades táteis, ressonância, odor. Um objeto perceptivo é, enfim, uma integração única promovida não por um sujeito espectador de um mundo objetivo, mas por um participante indispensável na criação de um mundo dinâmico, sempre recriado.

O programa de pesquisa fundado por Merleau-Ponty inspirou e orientou grande parte das linhas de pesquisa das novas ciências da mente. No contexto das ciências cognitivas contemporâneas reconhece-se na *incorporação* do conhecimento, da cognição e da “experiência” um sentido duplo para “corpo”: estrutura experiencial vivida e contexto dos mecanismos cognitivos. No contexto cognitivo contemporâneo “corpo” é entendido como um termo genérico para a origem das estruturas imaginativas do *entendimento*, neste âmbito considerado como algo indispensável para a formação do sentido. Por consequência, “entendimento” é algo composto pelas estruturas imaginativas que surgem de nossa experiência enquanto organismos corpóreos que interagem com um meio; e o termo “experiência” passa a incluir as dimensões perceptivas, motoras, emocionais, históricas, sociais e linguísticas.

Considerando que a ciência tem uma existência fora da teoria, muitos cientistas cognitivos têm proposto um movimento de volta à experiência, ou seja, discutir o conhecimento como algo que depende de nossa incorporação: de estarmos em um mundo inseparável de nossos corpos, de nossa linguagem e de nossa história social. Estamos aqui diante do que se pode chamar de *cognição experiencialista*. O termo “experiencial” tem sentido amplo, incluindo experiências sensório-motoras, emocionais, sociais, além de incluir as capacidades inatas que formam tais experiências. A experiência é, portanto, a força *motivadora* do que é significativo no nosso pensamento, remetendo, de certo modo, à “experiência interior” de Schopenhauer, uma *vontade* radicalmente ligada ao corpo e na ação corporal.

Considerando o quadro acima discutido, não é difícil reconhecer o potencial de contribuição que o viés da pesquisa cognitiva nos oferece como principal referência metodológica para o desenvolvimento de modelos de investigação em processos criativos musicais, seja na abordagem dos atos composicionais, dos processos interpretativos, das situações de performance ou da análise da cena auditiva. Os avanços da pesquisa das estruturas experienciais da música aprendidas pelo corpo e reconhecidas em outras experiências incorporadas similarmente estruturadas vem se tornando referencial obrigatório para essas áreas do conhecimento musical. Tendo em vista a crescente abrangência desse referencial, creio não ser mais justificável desconsiderá-lo, se o pesquisador desejar assumir o desafio de aprofundar o conhecimento científico acerca da produção artística musical e problematizá-lo no contexto da pesquisa acadêmica.

Referências

BAECKER, Dirk. The unique appearance of distance. In: Gumbrecht, Hans U. & Marinan, Michael. *Mapping Benjamin: the work of art in the digital age*. Stanford: Stanford University Press, 2003, pp. 9-23.

LUHMANN, Niklas. How can the mind participate in communication? In: Gumbrecht, Hans U. & Pfeiffer, K. Ludwig (ed). *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994, pp. 371-387.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Seuil, 1966.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como Vontade e Representação*. Tradução M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.